

Philippe Parreno

Fondation Beyeler, Basel

10.6.-30.9.2012

DYSTOPISCHE FIKTION

Ein enger gläserner Lift ruckelt den Besucher langsam von der hellen Großzügigkeit des Erdgeschosses von Renzo Pianos Museumsbau der Fondation Beyeler ins Untergeschoss. Als ob die Fahrt nach unten die Schwelle markieren würde, an der die sublimale Erfahrung des phänomenalen Baus zusammenbricht, der ansonsten in der Lage ist, jedes banale Smartphone-Video in ein Beispiel der Klassischen Moderne zu transformieren: apollinischer Glanz weißer Raumfluchten oben, administrative Depression unten. Die Notwendigkeit, ein paar dunkle Zellen für Filminstallationen zu schaffen, entlässt den Besucher in einen eher schmalen Gang an der Rückseite des Museums, der als blinddarmartigen Fortsatz fensterlose Räume besitzt. Es ist ausgesprochen klug, dass Parreno genau diese Misere zum Ausgangspunkt seiner Ausstellung macht, die sich subtil, gleich einem schwer bestimmbar, unangenehmen Parfum vom Keller des Hauses her bis nach oben ausdehnt. Keine Explosion. Nur komisch undefinierbare Soundschnipsel, die den Aufzug leise beschallen und sich in das Gesurre seines Motors mischen. Hat die Ausstellung tatsächlich schon begonnen? Zwei kleine, vordachartige Leuchtgestelle aus Stahl, Glas und Glühbirnen im Gang, nehmen klar die Materialien der Architektur um

als das schmerzhaft laute Kratzen der Stahlfeder, dessen extreme Lautstärke, die die lose aufgebaute Illusion eines Filmkörpers – Marilyn's Körper – unterbricht, in dessen Erfahrung wir zu Beginn getaucht sind.

Zu laut und zu nah – das sind die technischen Extreme, mit denen der Gipfel sensueller Unmittelbarkeit sich in sein Gegenteil verkehrt. Die Kamera fährt im Verlauf des Filmes immer weiter aus diesem Interieur zurück, um nicht nur den Roboter zu zeigen, der die Handschrift Marilyn's herstellt, um am Ende auch den Aufbau des Filmstudios, in den die Kamera zu Beginn ganz eingetaucht ist, von außen zu zeigen. Was passiert, ist dennoch keine Destruktion: Marilyn's Präsenz entsteht nicht als vollendete Synthese von Bild, Kamerabewegung und Sound, sondern umgekehrt, durch das Auseinanderfallen der Effekte – von dem sie als insistierender Rest zurückbleibt.

Der Film endet dabei allein als Bild, während ein Teil der Tonspur, die offensichtlich schon während des Films auch aus dem anliegenden zweiten Projektionsraum kam, weiterläuft, der als vergessener Schauplatz erst jetzt ins Bewusstsein tritt. Auch hier scheint Parreno die lokalen Grenzen des Films zu testen und eine Choreographie anzuvisieren, die eine filmische Erfahrung auf ihren räumlichen Kontext erweitert. Objekt des zweiten Films, »Continuously Habitable Zone« (2011), zu dessen Beginn die Geräusche führen – die beiden Filme laufen immer nur alterierend – ist ein von Parreno mit dem belgischen Landschaftsgärtner Bas Smets gestalteter schwarzer Garten, der allein für seine filmische Übersetzung entstanden ist. Auch hier steht das Leben im Zentrum. Genauer, die Möglichkeit eines planetaren Lebens in der Laufbahn zweier Sonnen, dessen photosynthetischen Bedingungen in einer schwarzen Fauna resultieren würde. Und es ist auch hier ein Leben, dessen Präsenz jenseits seiner filmischen Herstellung ungewiss ist. Während der Film über Marilyn als prototypischer Filmessenz noch mit den Konventionen menschlicher Erfahrung kokettiert, kennt das Leben in der »Continuously Habitable Zone« kein solches Subjekt mehr. Vor allem: Auf wen weist die Auszeichnung »habitable«, also bewohnbar, innerhalb der gezeigten leeren Landschaft schwarzen Gestrüpps eigentlich hin, wenn nicht auf den filmischen Apparat, der hier sowohl an deren Anfang als auch deren Ende steht? Es ist weder ein menschlicher

Blick, der die Landschaft sieht – die Kamera fährt dicht über dem Boden über sie hin, um sich am Ende von dort aus zu einer Vogelperspektive zu erheben. Es ist aber auch kein von menschlichen Ohren gehörtes Geräusch, das der Film hörbar macht: Die Landschaft ist durch seismographische Mikrophone unmittelbar in eine formlose Drone-Masse übersetzt, die aus den Boxen hinter der Leinwand kommt. Der Betrachter ist nicht im Bild. Am Ende des Films fällt kein Vorhang, sondern es zeigt sich die Stoffleinwand mit den hinter ihr installierten Klangquellen, durchleuchtet, als nacktes Skelett. Das Offenlegen der Verfahren ist nicht die Unterbrechung der Fiktion. Das sollten wir endlich verstanden haben. Sie ist, das zeigt Parreno, ihr eigentlicher, absoluter, post-humaner Beginn. —

SIMON BAIER

Hilary Lloyd

Museum für Gegenwartskunst, Basel
12.5–16.9.2012

BLICKEFFEKTE

Das Anblicken der Umgebung findet im Museum für Gegenwartskunst im doppelten Sinn statt. Während man in einem Augenblick Aufnahmen von Straßen, Gebäuden und Baustellen sieht, schaut man im nächsten durch die Fenster auf den Rhein oder beobachtet einfach den Innenraum. Zunächst kann man keine wirkliche Ausstellungschoreografie erkennen, man verliert sich in der Halle zwischen Monitoren, die mal in Rückenansicht, mal frontal, mal auf Rollen, immer an Chromstangen befestigt sind. Erst allmählich wird dem Körper, dem Auge und



HILARY LLOYD

Ausstellungsansicht Museum für Gegenwartskunst



PHILIPPE PARRENO
Marquee Beyer, 2012
 Installationsansicht Fondation Beyeler, Riehen/Basel
 Courtesy Pilar Corrias Gallery and Gallery Esther Schipper

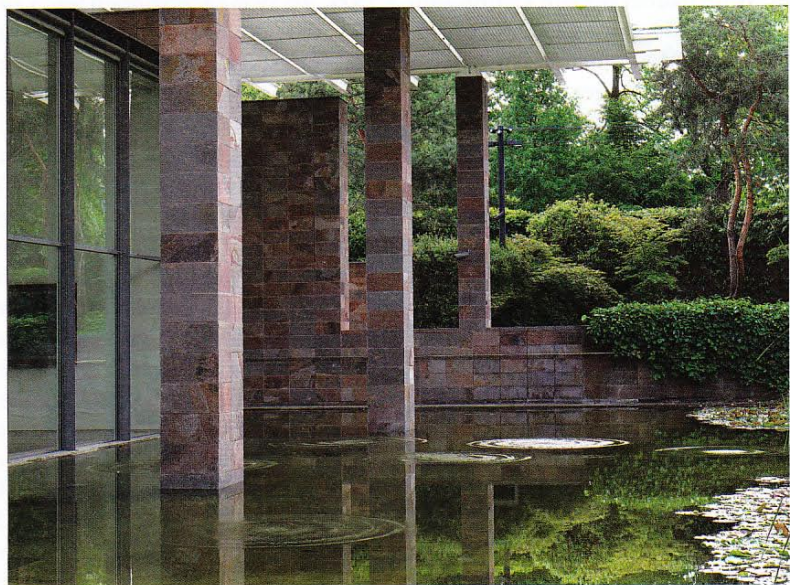
Photo: Serge Hasenböhler

sie herum auf, um gleichzeitig den Eingang zu zwei Kinosälen anzukündigen. Als Kino-Marquees *en miniature* am Eingang der Projektionsräume verschleifen sie einerseits materialästhetisch, was sie ansonsten akzentuieren: die Differenz zwischen Ausstellungsraum und den Räumen kinematografischer Erfahrung. Ein Moment, den Parrenos Umgang mit Sound dialektisch verkehrt: Während sich Filminstallationen sonst meist ungewollt mit anderen Kunstwerken in der Kakophonie der Ausstellung durchmischen, lässt sie Parreno durch kalkuliert gesetzte Klangquellen jenseits der Black Box expandieren. Auf den Wasserflächen am Eingangsbereich des Museums, die Parreno mit kreisrunden Klangvibrationen durchzieht, nimmt die Installation genau dieses Problem – Klang als wuchernde, sich ausdehnende Formlosigkeit – jenseits des Hörbaren wieder auf, um es bis an die Schwelle des Ausstellungsraums zu tragen.

Parrenos Vokabular dafür, das die Ausstellungsbroschüre ausgiebig zitiert, fokussiert dabei weniger auf das Problem institutioneller oder diskursiver Grenzen,

sondern beschreibt die eigene Arbeit als Transgression, die einem Akt der »Verlebendigung« gleicht: das Kunstwerk als »Virus«, der ein »Eigenleben« besitzt, das sowohl den Ort seiner Präsentation als auch die Zeit der Ausstellung sprengt. In

abgeänderten Versionen werden den Besuchern die in der Ausstellung gezeigten Filme auf DVDs am Eingang nachhause mitgegeben. Zugegeben, ich habe nicht viel übrig für eine solche mysteriös-phantastische Rhetorik, mit der die lose Gruppe um Parreno, Huyghe und Gonzalez-Foerster seit den 90er Jahren Ihre Produktionen oft charakterisiert. Es scheint mir aber dennoch notwendig, ihr für einen Moment Kredit zu geben. Die Metaphorik einer technisch hergestellten Lebendigkeit, die Parreno auf die Ausstellung als eine Art automatisiertes Lebewesen überträgt, ist denn auch das Thema der beiden hier gezeigten neuen Filme. Und sie sind beide, innerhalb ihrer minutiös geplanten, musealen Installation außerordentlich. In »Marilyn« (2012) ist es der Körper Marilyn Monroes – immer schon filmischer Effekt – der mit Hilfe des Nachbaus einer Suite des Waldorf Astoria, die sie während der 50er Jahre für längere Zeit bewohnt hat, einer Rekonstruktion unterworfen wird. Parreno unterlegt die detaillierte Analyse des Interieurs des Hotelzimmers mit dessen sprachlicher Beschreibung, vortragen durch Monroes digital animierte Stimme. Die zoomende Bewegung der Kamera im Innenraum während sich ändernder Tageszeiten und Wetterlagen ist dabei mit extremen Nahaufnahmen eines Füllfederhalters geschnitten, dessen mäandernden, fragmentarischen Wortfetzen die Kamera in extremen Close-ups folgt. Es ist dabei weniger der Inhalt der geschriebenen, oft unzusammenhängend erscheinenden Worte, deren Tintensaft vom Zellstoff des Papiers aufgesogen wird,



Water Lilies, 2012
 Installationsansicht Fondation Beyeler, Riehen/Basel
 Courtesy the artist, Photo: Serge Hasenböhler

SPIKE 33 – 2012 *Reviews*